



Transmettre l'*in*-tangible

Le matériau chorégraphique comme mémoire et chemin de l'œuvre

Isabelle Dufau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2382>

DOI : 10.4000/danse.2382

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Isabelle Dufau, « Transmettre l'*in*-tangible », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2382> ; DOI : 10.4000/danse.2382

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Transmettre l'in-tangible

Le matériau chorégraphique comme mémoire et chemin de l'œuvre

Isabelle Dufau

En terrain fragile

- 1 Transmettre une œuvre chorégraphique est toujours un défi d'envergure, qui convoque à la fois la mémoire, la compréhension, l'écoute, la capacité d'adaptation et de transformation, l'humilité, la nécessité de faire des choix. D'autres corps sont en jeu et d'autres approches du mouvement, liés à l'inscription des danseurs dans un contexte chorégraphique spécifique, au vécu et à l'expérience de chacun, aux influences artistiques et, parfois, aux goûts du moment.
- 2 Le dispositif « Danse en amateur et répertoire » (DAR) proposé par le Centre national de la danse (CND) de Pantin, m'a permis de réaliser, en 2017, un travail de création à partir de la transmission d'extraits de la chorégraphie *Éclats*, œuvre emblématique de Françoise Dupuy, créée en 1975 au Jardin de la Danse à Avignon pour les Ballets Modernes de Paris (BMP)¹. Le projet s'adressait à un groupe de jeunes amateurs – neuf danseuses et un danseur² – au sein du Conservatoire de Noisy-le-Sec, sous la responsabilité de leur professeure Gwendaël Lemonnier.
- 3 Le défi était de taille. Il consistait en effet à transmettre à ces jeunes danseurs une œuvre difficile car portée à l'origine par des corps experts, à les ouvrir à un langage inhabituel pour eux, à leur permettre d'être dans une interprétation de l'œuvre et pas seulement dans une exécution de mouvements, tout en suscitant leur curiosité et le plaisir de danser. Mais la difficulté venait aussi du manque de sources sur lesquelles fonder le travail : la chorégraphie n'a pas été notée, elle n'a pas non plus été filmée dans son intégralité. Il ne subsiste que certains extraits présents dans des documents d'archives³, seules images accessibles en plus de quelques photos de spectacles et de répétitions. À cela s'ajoutent des textes de programmes, écrits par Françoise Dupuy, avec une présentation qu'elle fait de sa chorégraphie. Elle y revendique *Éclats* comme un hommage à la danse d'Isadora Duncan en tant qu'expression de liberté, selon une conception plus souple, plus harmonieuse et naturelle de la vie ; elle y précise

également l'articulation de la chorégraphie en cinq tableaux représentant chacun les éclats d'un miroir, reflets de l'une des façons dont Isadora Duncan envisage la relation danse-musique. Le silence, le son des tambours à main et la musique électro-acoustique spécialement composée par Jean Schwarz⁴, sont à la charnière de cette relation. Les images vidéo montrent quelques extraits de ces tableaux, qui alternaient mouvements de groupe, soli interprétés par Françoise puis Dominique Dupuy, moments en trios ou échappées individuelles en opposition au groupe. Elles révèlent notamment un duo mettant en jeu une plaque de métal pour un travail sur la résonance du son dans le corps. Les transitions entre les tableaux s'opéraient par glissement, comme le fil d'une pensée qui mènerait d'une évocation musicale à une autre. La prépondérance du rythme, la relation à l'espace et l'utilisation inédite des tambours à main par les danseurs eux-mêmes témoignent de l'héritage de Jaques-Dalcroze. Pour la chorégraphe, *Éclats* exprime le désir de retrouver une danse faite de rythme et d'élans, de grands mouvements portés par un travail singulier sur le groupe, un sens d'*aller vers*, de se projeter dans l'espace. Ces traces sont précieuses, mais elles restent fragmentées et incomplètes. Les interprètes que j'ai pu rencontrer ne parvenaient pas à retrouver la structure de la chorégraphie, le déroulement précis des tableaux qui la composent ou même les mouvements qui la caractérisent. Seuls certains processus de création ainsi que l'esprit général de la pièce refaisaient surface. Une quarantaine d'années nous éloignaient en effet de la dernière représentation. La mémoire de Françoise Dupuy elle-même reste lacunaire. Lors d'un stage réalisé aux *Studios Du Cours* à Marseille en 2014, elle avait cependant manifesté le désir de reprendre *Éclats*, d'en réécrire les parties manquantes, de retravailler cette pièce en utilisant les éléments existants comme des outils de recherche et de composition. Ce désir donnait un point de départ et une légitimité à ma propre démarche. Grâce à son accompagnement quant à la justesse de ma compréhension et la pertinence de mes choix, je pouvais envisager à mon tour une création, depuis mon propre corps. Car si l'œuvre était insaisissable dans sa forme, elle était bien présente par ses empreintes organiques, par son substrat toujours vivant. Mais comment faire pour transmettre une chorégraphie dont on pourrait dire, a priori, qu'elle n'existe plus ? Que reste-t-il de l'œuvre lorsque la mémoire fait défaut, lorsque les traces visuelles ou écrites – notation du mouvement, commentaires, critiques, analyses – sont insuffisantes voire absentes, en tout cas fragmentaires ? Afin de répondre à ces questions, il m'a fallu chercher d'autres sources : dans les traces sensorielles, dans mon propre corps et au cœur de l'enseignement que j'avais reçu de la chorégraphe elle-même.

Sur les traces de l'œuvre

- ⁴ J'accompagne le travail de Françoise Dupuy depuis de nombreuses années, d'abord en tant qu'élève de ses cours, puis dans le cadre de ma préparation au Diplôme d'État de professeur de danse contemporaine aux RIDC⁵. J'ai ensuite suivi sa *Formation Supérieure en Rythme du Corps* au Mas de la Danse⁶ à Fontvieille, et je suis devenue son assistante pour ses interventions pédagogiques – préparation et transmission – dès 2008. J'ai aussi été interprète dans sa compagnie pour le projet chorégraphique *WMD*⁷ dirigé par Dominique Dupuy. Dans la continuité de ma démarche artistique liée à son travail, j'ai entrepris une recherche sur son parcours et son œuvre : d'abord dans le cadre de la

Formation Supérieure en Culture Chorégraphique de Laurence Louppe⁸ à Aubagne, puis à l'Université Paris 8 pour un Master 2 de recherche en danse.

- 5 Le savoir et la pratique dont je suis porteuse, mon expérience de la danse de Françoise Dupuy, ont donc constitué des outils et une ressource vers une approche possible de l'œuvre, non par sa forme puisque je n'en avais peu de traces, mais par son matériau⁹, c'est-à-dire le langage singulier de la chorégraphe et son processus de création.
- 6 Le corps de l'interprète – sa corporéité – porte la mémoire, le sens et le langage de l'œuvre ; il lui confronte sa propre identité, tisse avec elle une expérience de transformation puisque chacun, au contact de l'autre, ouvre de nouveaux réseaux sensoriels et cognitifs. Partir de mon propre corps et de mon expérience me semblait donc pouvoir fonder une démarche de transmission pertinente. Cette approche me permettait en outre de prendre une place singulière, à la fois de *passeuse*, comme aurait pu le dire Dominique Dupuy¹⁰, mais aussi de chorégraphe. Elle me donnait un espace de liberté pour introduire ma propre démarche artistique et mon propre regard sur l'œuvre, sans la trahir, dès lors que j'en avais intégré les fondements. Elle donnait aussi aux jeunes du groupe un rôle actif de chercheurs-créateurs.
- 7 Les éléments sources – constitués essentiellement du matériau – ont permis de combler les manques pour constituer un ensemble cohérent, une forme chorégraphique qui permette de comprendre l'œuvre et lui apporter une lecture susceptible d'ouvrir sur d'autres lectures à venir. À l'instar des archéologues du bâti¹¹ qui, pour retrouver l'objet, s'intéressent particulièrement à la nature de ses constituants, aux gestes qui l'ont élaboré, à leurs motivations, à leur espace de déploiement, prenant en compte l'infime, voire l'absent, mon travail de transmission s'est également appuyé sur l'*in*-formel : le penser, le sentir, le comprendre.
- 8 Pour élaborer le projet, j'ai donc puisé dans le langage chorégraphique de Françoise Dupuy, constitué par ce qu'elle nomme *Rythme du Corps*¹².

Aux sources du langage de l'œuvre : la pratique du *Rythme du Corps*

- 9 Dans cette pratique, le rythme ne se réduit pas à son aspect métrique et cadencé, mais engage toutes les nuances du mouvement à partir des notions de force, poids, espace et temps. Issu des théories de Jacques-Dalcroze, le *Rythme du Corps* se rapproche davantage encore de l'enseignement des rythmiciennes Valeria Kratina ou Rosalia Chladek, qui, au sein de l'école de Hellerau-Laxenburg¹³, ont fait évoluer la rythmique dalcrozienne vers la danse. Dès son enfance à Lyon, Françoise Dupuy a bénéficié de cet enseignement grâce aux cours de Marguerite Vuataz Birmelé puis Hélène Carlut, toutes deux rythmiciennes formées à Hellerau-Laxenburg. Même si elle y fait moins souvent référence, son travail est aussi marqué par la pensée de Rudolf Laban, notamment en ce qui concerne l'espace – sa plasticité, son caractère morphogène, sa dynamique reliée profondément au mouvement – la figure du cercle et sa symbolique, le recours aux verbes d'action – pousser, glisser, frapper, tapoter, flotter – pour expliquer ou suggérer le mouvement.
- 10 Le *Rythme du Corps* ne constitue pas un style ni une technique. Il serait plutôt une conception du mouvement, une philosophie *en acte*, à l'instar de ce que préconise

Jacqueline Robinson¹⁴, un moyen de révéler et d'affiner la spécificité de chacun, un outil poétique de recherche et de création.

- 11 Parmi les nombreux éléments¹⁵ qui le constituent, j'ai dû opérer un choix compte tenu du dispositif de transmission, qui ne prévoyait qu'une dizaine de rencontres, relayées par les cours hebdomadaires suivis par les jeunes danseurs dans le cadre de leur formation en danse contemporaine, niveau Cycle 3, au conservatoire de Noisy-le-Sec. Je disposais donc en tout d'une quarantaine d'heures pour leur présenter le projet, les amener à une compréhension sensible de l'œuvre et construire avec eux une composition chorégraphique qui lui soit fidèle dans sa démarche et son propos.
- 12 J'ai ainsi retenu la respiration, le silence, la pulsation rythmique avec la marche et les tambours, les élans, les notions d'impact et de résonance, que ce soit pour la préparation corporelle visant à rendre le corps disponible, dans les ateliers d'improvisation ou pour la composition chorégraphique. Ces éléments sont en effet fondamentaux dans la danse de Françoise Dupuy, ils en dessinent la qualité et l'organicité. Ils sont clairement identifiables dans les extraits vidéo. De plus, ils sont accessibles à chaque danseur, quel qu'il soit son niveau technique.
- 13 Le mouvement est toujours pensé, chez Françoise Dupuy, à partir de la respiration. Si le *Rythme du Corps* ne met pas en jeu l'activité respiratoire en tant que technique, la respiration fait pleinement partie de la danse. Elle intervient de façon consciente et détermine la qualité expressive du mouvement, ses nuances, son phrasé. Elle part toujours du centre, zone que Françoise Dupuy appelle *corps central*, située au niveau du ventre, légèrement sous le nombril. Il s'apparente au *hara* japonais¹⁶, ou au *chakra sacré* dans la pratique du yoga. Le souffle circule alors à travers le corps, par les articulations comme lieux de passage, prolongeant le geste au-delà des extrémités.
- 14 Le silence tient une part importante dans *Éclats*. Il est actif, indissociable de l'écoute et de la respiration, et annonce la qualité de la danse à venir. Mais il n'est pas seulement une transition : il définit pleinement et intentionnellement l'espace où se déroule cette danse. Il permet la résonance du geste, en porte la musicalité intrinsèque.
- 15 La pulsation rythmique est sous-jacente dans la musique composée par Jean Schwarz et s'affirme dans l'utilisation des tambours. Comme objet manipulé, le tambour à main permet au corps d'être dans un acte précis : porter, déplacer, lancer, frapper, balancer. Il l'oblige à clarifier ses intentions et donc à être dans la présentation – le présent du mouvement – plutôt que la *re-présentation* de soi. Il convoque les différentes qualités de toucher qui influencent à leur tour les états de corps, transforme la relation à l'espace par les notions de poids, de balancer et d'élan, en symbiose avec la respiration. La pulsation s'exprime aussi dans le corps même des danseurs, dans leurs déplacements et leurs interactions. Elle enchaîne rebonds, martèlements et tapements des pieds sur le sol, sur place ou en déplacement. Elle devient plus ludique et rythmée avec les claquements de mains pour des échanges entre les danseurs. Dans sa dimension de vibration verticale, elle introduit le travail de mobilité de la colonne vertébrale.
- 16 La marche est aussi un moyen simple et immédiat de rentrer dans une pulsation vivante, d'être dans l'expérience du rythme. Elle retranscrit en effet les valeurs de notes – noires, blanches, croches, triolets –, la longueur des silences, joue sur leur alternance et exerce ainsi la réactivité et l'écoute. Elle permet d'intégrer la régularité d'un tempo ou d'en éprouver les accélérations et les ralentis. Ces modulations supposent un contrôle du transfert de poids d'un appui à l'autre et engage la globalité du corps pour créer ce « sentiment rythmique¹⁷ » dont parle Jaques-Dalcroze. La

marche travaille la notion de durée, qui modifie les degrés de tension du corps en mouvement. Dans *Éclats*, le pied qui se pose sur le sol est aussi créateur de son, dans toutes les nuances de sa tactilité : caresse, frappe, glissement, frottement, tapotement, effleurement...

- 17 L'impact a été travaillé en dialogue avec la résonance, à partir de la frappe sur la plaque de métal. Ces deux qualités de mouvement mettent en jeu l'accélération et le ralenti, entraînent des variations d'amplitude et de tonicité du mouvement.
- 18 L'élan exprime le plaisir de la relation avec l'espace, le jaillissement de la nécessité intérieure qui fait naître le mouvement. Il peut être de différentes amplitudes : plus contenu, comme un pré-mouvement, une anacrouse, ou bien déclencheur expressif des courses et des sauts, avec l'engagement des bras et l'ouverture du sternum vers l'avant ou la diagonale haute.
- 19 Le regard fait partie de l'exploration des différentes qualités de présence et de tension corporelles mises en jeu. Dans *Éclats*, la présence des danseurs se singularise par sa simplicité, son épure, son absence de narcissisme ou de pathos. C'est avant tout la construction rythmique de l'espace qui constitue les corps. Ils forment alors comme un paysage en continuelle transformation. La façon de se déplacer, en posant l'avant du pied sur le sol, et de s'arrêter à *la marche*, dans un état d'*alerte*, contribue à cette qualité de présence suspensive, soutenue par la respiration et par le souffle.
- 20 Le rythme se révèle dans l'alternance des états de corps, par les nuances de tension et de détente. Il s'organise par contrastes, dans les variations d'amplitude, de durée, de vitesse, à travers le phrasé ou la suspension. Il est important de noter que toutes ces notions ne sont pas des formes, mais des qualités de mouvement. La forme se dessine progressivement, comme conséquence de l'intention et de la dynamique du mouvement, de son rythme. Elle arrive, mais à la fin.
- 21 D'autres éléments du *Rythme du Corps*, comme le travail sur les dissociations, les contrastes, les accents ou le phrasé du mouvement, étaient bien sûr à l'œuvre dans les ateliers de recherche et de transmission mais ils n'ont pas été travaillés spécifiquement. J'ai par contre abordé la spirale – dans les trajets spatiaux et corporels – et la suspension, présentes de façon marquante dans la chorégraphie.

Les influences artistiques au cœur de la genèse et de l'imaginaire d'*Éclats*

- 22 Au-delà de son langage, la chorégraphie *Éclats* s'est construite sur d'autres sources, reliées au parcours artistique singulier de Françoise Dupuy. On retrouve ainsi dans l'œuvre à la fois l'influence d'Isadora Duncan pour l'imaginaire de liberté, l'héritage dalcrozien pour la pratique du rythme, l'apport des arts plastiques, le partage d'une vision de l'artisanat et de la poétique du rythme à travers la pensée d'Albert Gleizes.
- 23 La relation à la musique, telle que l'envisage Jaques-Dalcroze, engage le corps dans sa globalité, de façon organique et sensible. Ainsi, nous dit-il, « on n'écoute pas la musique uniquement avec les oreilles ; on l'entend résonner dans le corps tout entier, dans le cerveau et dans le cœur¹⁸ ». Isadora Duncan cherchait elle aussi à « exprimer sous forme de danse les vibrations musicales¹⁹ ». Pour elle, le corps tout entier doit vibrer aux accords de la musique et le danseur en traduire les émotions. Le corps reçoit aussi

les rythmes de la nature et de l'environnement dans lequel il évolue, en retranscrit les fluctuations, les accents, les turbulences ou la pondération.

- 24 La référence à Isadora Duncan en ce qui concerne *Éclats* relève avant tout de ces aspects de sa danse. Elle est davantage de l'ordre d'un imaginaire que d'un véritable travail du corps autour de sa qualité de mouvement : imaginaire d'une danse et d'une figure féminine de liberté, imaginaire de la nature comme source d'inspiration à travers ses matières fluides comme l'eau, le vent, le bruissement des feuillages. Elisabeth Schwartz-Rémy confirme cette analyse en précisant que la chorégraphie *Éclats* « n'est pas duncanienne dans son style – ce que, de toutes les façons, Françoise Dupuy n'a jamais revendiqué –, mais par sa sobriété, elle résonne avec la simplicité de la danse d'Isadora Duncan²⁰ ».
- 25 Le tambour fait partie de l'héritage dalcrozien. En tant qu'objet à la fois plastique et musical, il permet de travailler le rythme avec précision et organicité, en impliquant le corps de façon décisive. Ainsi sa manipulation invite-t-elle à se laisser *dé-placer*, à se risquer hors de l'axe de gravité. Elle donne les moyens d'acquérir l'élan, le sens de l'engagement à travers l'espace, d'expérimenter l'acte de traverser. Le tambour transforme aussi le danseur en musicien, estompant les frontières entre mouvement dansé et geste musical.
- 26 Le langage chorégraphique est issu d'un travail corporel profond²¹ à partir du *Rythme du Corps*, qui *façonne* et nourrit le mouvement. Le mot *façonne* renvoie à la notion d'artisanat²², c'est-à-dire ici au fait de s'investir dans un geste personnel et inédit, de travailler et transformer le matériau avec son corps, pour en faire surgir une œuvre comme un ouvrage : relié à son environnement et accessible à chacun, affranchi du spectaculaire, capable de toucher et de provoquer, en retour, une transformation. Cette vision de l'art comme artisanat était développée par le peintre cubiste Albert Gleizes dans son phalanstère de Moly Sabata, fondé en 1927 près de Lyon. Il y préconisait un retour à la terre dans une communauté de vie et de travail, et envisageait son art comme métier, simple, direct, pareil à celui des artisans. La céramiste Anne Dangar rejoint le phalanstère en 1930. En parallèle de ses créations, elle y anime des ateliers artistiques où Françoise Dupuy, enfant, pratique le dessin et la peinture. Celle-ci évoque souvent l'apprentissage reçu comme un outil pour ses chorégraphies et reconnaît que « les rythmes et les dynamiques de la peinture de Gleizes sont de véritables fondements pour inscrire la danse dans un espace donné²³ ». Pour elle, le rythme est un des éléments fondamentaux de l'art, il permet à la danse d'atteindre la poésie. Elle fait référence ici à l'enseignement de Jaques-Dalcroze, mais aussi aux théories de Gleizes lorsqu'il analyse le rythme et l'espace comme « les deux conditions vitales de l'œuvre de création²⁴ », et lorsqu'il précise : « l'espace enferme la notion de fini. Le rythme y apporte la notion d'infini²⁵ ». La poésie se dégage alors de cet « entrelacement mystérieux du fini et de l'infini²⁶ ».
- 27 Lorsqu'il compose ses tableaux, Gleizes cherche avant tout à mettre en mouvement la surface plane de la toile, l'espace et le rythme étant rendus « perceptibles par l'étendue et le mouvement²⁷ ». Françoise Dupuy applique ce principe à la chorégraphie : « Une scène, pour moi, c'est un plan, à savoir la même chose qu'une feuille de papier. Lorsque j'entre en scène, j'ai l'impression de dessiner²⁸ ». En accord avec Gleizes pour qui « toute création plastique est conditionnée par le fait d'être un espace rythmé²⁹ », elle construit rythmiquement son espace de danse permettant ainsi au corps de trouver son expressivité et à l'œuvre son sens avant toute narration.

- 28 J'ai procédé de la même façon pour la composition chorégraphique créée avec le groupe amateur. Plutôt que d'agencer du mouvement dans l'espace, nous avons cherché à l'animer, à le faire vibrer par les rythmes, les déplacements, les nuances et les tensions.
- 29 L'enseignement et la transmission étaient fondamentaux à Moly Sabata, afin de mettre en partage les découvertes et les savoirs, de rendre l'art accessible à tous. Il est intéressant de noter que les vidéos de la chorégraphie *Éclats* ont été réalisées pour une série d'émissions³⁰ à visée pédagogique plutôt que spectaculaire.

Recherche et transmission : un chemin d'appropriation et de partage de l'œuvre

- 30 Il était important ici de revenir sur ces éléments liés à la genèse et à l'imaginaire d'*Éclats*. Ils ont en effet soutenu mon travail de compréhension et d'assimilation de l'œuvre afin de pouvoir m'engager à mon tour dans une démarche de transmission.
- 31 Cette démarche s'est opérée à double sens : d'une part ce qui m'avait été transmis, que je re-interrogeais et re-composais ; d'autre part ce que moi-même je transmettais au groupe amateur, et qui évoluait avec lui. Mais davantage qu'un double sens, je pourrais parler de circulation multiple. Les échanges entre le groupe, leur professeure responsable et moi-même, se sont organisés à la façon de connexions neuronales : plutôt qu'une transmission verticale à sens unique, ils généraient une circulation faite d'allers-retours, une interconnexion des connaissances et des questionnements. L'héritage, loin d'être figé, prenait donc une part active et mouvante dans le processus de transmission.
- 32 Celui-ci a bénéficié d'une autre recherche que je menais parallèlement sur *Éclats*, dans le cadre du dispositif d'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse du CND Pantin, en collaboration avec Laurence Saboye. Pour ce travail d'analyse, de recueil de sources et de témoignages, elle a élaboré des partitions en notation Laban à partir des extraits vidéo de l'œuvre et de ma propre interprétation de la chorégraphie et des fondamentaux de la danse de Françoise Dupuy³¹. Cette recherche, qui elle aussi fonctionnait sur une dynamique relationnelle et un partage continu, a abouti à la publication d'un ouvrage sur *Éclats*³².
- 33 Les partitions n'ont pas été directement utilisées lors des ateliers avec les danseurs, mais elles ont nourri en amont mes propositions de travail et mes choix. En effet, la notation des éléments comme la marche, avec sa spécificité d'appuis, ses qualités de tactilité, ses accélérations ou ralentis, comme aussi les figures du cercle en six, les différents *cercles Laban*³³, la contraction-détente ou encore les successions à la barre, a permis d'en re-préciser le cheminement dans mon propre corps, en lien avec l'espace, la respiration et la dynamique nécessaire à leur réalisation. J'ai pu alors les transmettre de façon plus juste : dans leur direction et orientation, leur amplitude, leur initiation et aboutissement, leur tonicité spécifique.
- 34 Les deux projets ont donc fonctionné en synergie. Notation du mouvement et *Rythme du Corps* ont été des outils fondamentaux. Avec les éléments d'archives – photos, textes, vidéos – comme derniers indices, ils ont ouvert un seuil propice à l'engagement vers une réalisation à venir.

Vers une libre recreation

- 35 Les quelques photos de la chorégraphie et les extraits vidéos m'ont d'abord servi de guide pour un travail personnel en amont, comme des éléments-repères pour rester dans le propos et l'essence de l'œuvre, parmi lesquels je pouvais puiser pour aboutir à une forme cohérente. Nous les avons ensuite consultés ensemble. Ils ont alors contribué à préciser le mouvement des danseurs, pour les directions, les parcours et les qualités demandées. Mais ces documents d'archives n'ont été convoqués que lors de nos dernières rencontres, afin de ne pas influencer le processus de composition, de ne pas suggérer de modèle à reproduire. Nous avons aussi lu les textes de programmes, avec les nombreuses citations d'Isadora Duncan. Ils sont venus enrichir les imaginaires et soutenir la dimension poétique de la danse, tout au long du processus.
- 36 Pour la composition chorégraphique, j'ai choisi de conserver la structure en tableaux qui s'enchaînent par glissement, avec une introduction inspirée d'Isadora Duncan dans sa relation aux vagues, à la respiration. Cette première partie fait place à des traversées en groupe, constituées d'élans et de sauts, suivies d'un trio puis d'un déplacement de tous les danseurs sur le cercle, en crescendo dynamique. Un apaisement des tensions musicales et corporelles suit ce moment d'effervescence, introduisant des croisements, des frôlements qui déclenchent des rencontres en poids-contrepoids ; un duo émerge alors, en improvisation avec la plaque de métal. Enfin, l'entrée des tambours apporte les rythmes sonores, frappés et mis en mouvement dans l'espace, jusqu'au final où ne reste qu'une pulsation, comme un ultime battement de cœur, dans le noir.
- 37 M'appuyant sur le processus de création de Françoise Dupuy et sur ma propre démarche artistique, j'ai organisé nos rencontres autour d'un temps de préparation corporelle basé sur le *Rythme du Corps*, d'un temps de recherche en improvisation et d'un temps dédié à la composition chorégraphique. Ces différents moments ne s'enchaînaient pas forcément de façon chronologique, mais pouvaient s'articuler ou se mêler selon les besoins de la recherche.
- 38 Le début de la chorégraphie s'est ainsi construit depuis les improvisations des danseurs, autour du thème de la vague, entre soulèvement et suspension, à partir des modulations de la respiration. La progression des mouvements en crescendo a exigé une grande écoute et une attention constante entre les danseurs, principalement dans les courses et les sauts qui constituent le deuxième tableau. Ils ont été abordés à partir de l'élan, d'abord par un travail sur les successions dans la colonne vertébrale, sur place puis en déplacement, avec plus d'amplitude et avec l'engagement des bras.
- 39 Les nombreux déplacements présents dans la chorégraphie ne sont pas de simples transitions mais font entièrement partie du propos. Ils ont impliqué un travail sur les appuis à travers notamment les actions de pousser, repousser, tirer, retenir, et sur la tactilité des pieds dans le sol. Ils engageaient le corps dans sa globalité.
- 40 Pour le troisième tableau, un trio s'est construit autour de la spirale, à la fois dans les trajets et dans le corps. Dans les trajets, elle s'associait au déplacement en accélération ou ralenti. Dans le corps, elle s'initiait par la tête ou le bassin, dans un mouvement ascendant ou descendant et avec l'engagement des bras. La course sur le cercle, qui réintégrait l'ensemble du groupe, a convoqué tout le travail sur la marche, avec ses variations de vitesses, ses arrêts en suspension, ses reprises à partir du déséquilibre.

Elle comportait aussi des passages au sol en spirale et des sauts, maintenant la continuité du mouvement dans la direction du déplacement.

- 41 Les duos et les trios en contrepoids ont émergé des propositions des danseurs. Je les ai ensuite organisés dans le temps et l'espace pour former le tableau suivant.
- 42 De même, le duo avec la plaque de métal a été *re-crée* par une danseuse et un danseur du groupe à partir de leurs improvisations. Le danseur utilisait l'impact, frappant la plaque avec différentes parties de son corps et selon différentes intensités. La danseuse y répondait en laissant la résonance du son traverser son corps puis en l'exprimant par des mouvements en decrescendo. Comme dans *Éclats*, leur danse évoluait vers un jeu d'impulsions, sans la frappe de la plaque mais en gardant l'empreinte de ses vibrations. Elle intégrait alors plus de proximité et d'intimité, dessinant des formes en suspension où les corps se côtoyaient, s'enveloppaient ou s'imbriquaient. Même si elle est restée mouvante, une écriture a émergé de leurs échanges complices.
- 43 La partie finale s'articulait autour de l'utilisation des tambours à main et de la mise en espace des différents rythmes joués à l'origine dans *Éclats*. La précision du contact avec le tambour et la qualité de la frappe ont clarifié la relation à l'espace, en termes de trajectoires, de directions dans les différentes parties du corps mais aussi de qualité de présence.
- 44 J'ai insisté sur le rôle des mains : elles offrent au corps un appui à l'espace, indiquent les directions, confirment la tonicité et l'intention du mouvement. Dans leur relation avec les tambours, elles déterminent les nuances de tactilité et d'intensité sonore, qui influent en retour sur les états de corps. Elles sont actives et expressives. Le regard est lui aussi actif. Englobant l'espace lors des déplacements ou bien focal, accompagnant le mouvement des mains ou le déplacement des tambours, il est toujours précis, concret. Il construit la relation à – l'autre, l'objet, l'environnement. Mains et regard ont été essentiels dans le travail sur la qualité de présence corporelle, qui a transformé les danseurs en donnant une profondeur et une intensité à leurs mouvements. Il a révélé leur capacité de créer une danse chargée d'intention et porteuse de sens.
- 45 De même que pour la création d'*Éclats*, la musique électroacoustique de Jean Schwarz est arrivée en après-coup, comme un élément qui a d'abord surpris le groupe, puis qui a clairement renforcé et soutenu ses propositions. L'important pour moi était de révéler d'abord la musicalité du corps, de l'affirmer pour ensuite la confronter à celle du compositeur. Cette expérience a été marquante pour les danseurs, car la musique de Jean Schwarz ne leur offrait pas de repères rythmiques cadencés. Elle installait plutôt des plages sonores, riches en nuances et impacts, avec lesquelles ils ont su dialoguer et interagir.
- 46 La composition chorégraphique, d'une durée de dix-huit minutes, a pris une forme inédite, composée des éléments qui avaient été traversés et réinvestis par le groupe. Les qualités de chaque interprète ont pu être valorisées à travers des moments en solo, en duo ou en trio, en accord avec leurs affinités et leurs possibilités techniques.

Transmettre : un processus de *trans*-formation

- 47 Tout le travail effectué aura permis de répondre aux questions essentielles et constitutives du projet : « Qu'est-ce que transmet *Éclats* ? », et en retour : « Qu'est-ce qu'on transmet lorsqu'on transmet *Éclats* ? ». Il a cherché en effet à restituer le sens et

les enjeux de l'œuvre, en faisant appel au langage comme genèse, et non en cherchant à retrouver une forme hypothétique. Évoquant son père Marcel Michaud, Françoise Dupuy écrit : « Il pensait que l'art doit signifier et non représenter. Pour lui, il fallait chercher l'essence, ne pas s'arrêter à la forme. C'est ce que j'ai toujours poursuivi dans la danse³⁴ ». C'est aussi ce qui a déterminé cette expérience.

- 48 Une des autres dimensions d'*Éclats* portait sur la revendication d'une danse poétique, nuancée, à la fois dynamique et sensible, telle que l'évoque Joëlle Vellet dans une étude sur la transmission et la mémoire du danseur³⁵. Elle y analyse la place de l'interprète dans une danse contemporaine « pensée en tant qu'acte sensible et poétique, acte physique, organique et sensoriel, où une recherche de transformation du sensible est présente » et où « l'apprentissage technique lui-même ne peut être dissocié d'une recherche de transformation du sensible ».
- 49 En intervenant auprès d'un groupe professionnel, j'aurais pu approfondir le travail du *Rythme du Corps*, préciser le jeu des tambours et proposer une création plus exigeante et plus complète. Cependant, l'important est que le processus aurait été le même : partir du fond – le langage chorégraphique comme matériau premier, le processus de création – et du corps, pour aboutir à la forme sans trahir la démarche originelle de l'œuvre. Il en aurait été de même si les archives avaient été plus complètes.
- 50 Le matériau a fait trace dans les corps des jeunes amateur.e.s, comme il avait marqué auparavant les interprètes des Ballets Modernes de Paris. Il leur a ouvert un seuil vers un chemin d'apprentissage, de questionnement et de transformation. « Ainsi en va-t-il de la transmission en danse », écrit Laurence Louppe, « au-delà du langage, en-deçà du signe, la passation consiste moins à donner des mouvements (si sublimes soient-ils) qu'à ouvrir un seuil³⁶ ». Le travail mené aura formé les corps sans les formater, éveillant une conscience kinesthésique, suscitant des sensations organiques nouvelles, que les danseurs pourront ensuite re-convoquer. *Éclats* aura ainsi transmis un langage, non pas comme un puzzle de gestes à ré-agencer mais comme une boîte à outils pratiques et critiques. Davantage que s'appuyer sur un processus articulant les étapes genèse du mouvement – transmission des gestes – re-création de l'œuvre, le projet aura révélé la spécificité d'*Éclats*. Celle-ci tient au fait que dans cette création, c'est le langage lui-même qui fait œuvre. La chorégraphie nous livre ce qui est au cœur de la danse de Françoise Dupuy, ce qui en forme la condition : son imaginaire, sa pensée philosophique, son processus et son langage, le *Rythme du Corps*.
- 51 Toute œuvre chorégraphique suppose la *trans*-formation : celle du corps qui l'interprète, du public qui la reçoit, mais aussi de celui ou celle qui la transmet. L'œuvre est elle-même toujours en devenir, en mouvement, et pour la saisir, la *com*-prendre au corps, il faut accepter qu'elle ne sera « ni tout à fait la même », mais « ni tout à fait une autre » non plus, pour reprendre librement les termes connus du poète saturnien³⁷. Et c'est cela justement qui devient intéressant, même passionnant, car c'est là qu'il y a danse : renouer le dialogue fait de mouvement, de *dé*-placement, de geste inédit même empreint de mémoire qui avait été entamé à l'origine de l'œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

Une force – poétique, subversive, inventive – peut alors surgir et faire sens dans le présent.

AUMARD Sylvain, BÜTTNER Stéphane, D'AIRE Xavier, HENRION Fabrice, FÈVRE Gilles, « Déconstruire pour édifier : vers une archéologie globale du bâti », in BALCON-BERRY Sylvie, BOISSAVIT-CAMUS Brigitte, CHEVALIER Pascale (dir.), *La mémoire des pierres – Mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 57-64.

BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (dir.), *Le poids du monde – Marcel Michaud*, Lyon, Fage, 2012.

DUFAU Isabelle et SABOYE Laurence, *Éclats – L'artisanat poétique d'une œuvre*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2017.

DUNCAN Isadora, *Ma vie* [1927], 1932 trad. française, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, Paris, éd. J.C. Béhar, 2011.

DUPUY Françoise, *On ne danse jamais seul – Écrits sur la danse*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2012.

DUPUY Françoise et MARTIN Patrick, *Entrez dans la danse*, (Série de six émissions : « Les éléments », « L'espace », « Le rythme », « L'objet où j'ai dansé avec », « À la découverte de mon corps », « Le cercle magique »), France Région 3, 1976, https://www.ina.fr/recherche/search?search=titre_collection:Entrez+dans+la+danse.

Graf Durckheim Karlfield, *Hara, centre vital de l'homme*, Paris, Le courrier du livre, 1974.

GLEIZES Albert et METZINGER Jean, *Du cubisme*, Paris, Figuière, 1912.

GLEIZES Albert, « La peinture et ses lois – ce qui devait sortir du cubisme », essai publié dans la Revue *La Vie des Lettres et des Arts*, mars 1923.

GLEIZES Albert, « La peinture et ses lois – ce qui devait sortir du cubisme », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 11, janvier 1925, pp. 8-12.

GLEIZES Albert, « La peinture et ses lois – ce qui devait sortir du cubisme », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 31, janvier 1927, pp. 1-3.

JACQUES-DALCROZE Émile, *Notes Bariolées*, Genève, Jeheber, 1948.

JACQUES-DALCROZE Émile, *Le rythme, la musique et l'éducation* [1920], Lausanne, Fœlisch, 1965.

LABAN Rudolf, *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, Nouvelles de Danse, trad. de Elizabeth Schwartz-Rémy, 2003.

LOUPPE Laurence, « Transmettre l'indicible », *Nouvelles de Danse*, n° 20, printemps 1994, pp. 16-18.

ROBINSON Jacqueline, « Réflexions avant un stage », *Nouvelles de Danse*, n° 20, printemps 1994, pp. 21-22.

TEJA BACH Friedrich, *Constantin Brancusi, 1876-1957*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1995.

VELLET Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 14 mars 2019, URL : <http://danse.revues.org/353>, DOI : 10.4000/danse.353.

VERLAINE Paul, « Mon rêve familial », *Poèmes Saturniens*, 1866.

NOTES

1. La compagnie est officiellement créée en 1955 par Françoise et Dominique Dupuy puis suspend ses activités en 1968. Elle est reconstituée en 1970 et fonctionnera jusqu'en 1979.
2. Santee-Rita Beenud, Adeline Dang, Alexandra Lamy, Esther Losange, Kevin Lycam, Mélanie Laviolette, Clara Liffschitz, Océane Rasolofoniaina, Lam Kim Vo.
3. DUPUY Françoise et MARTIN Patrick, « Le rythme », *Entrez dans la danse* (Série de six émissions : « Les éléments », « L'espace », « Le rythme » « L'objet où j'ai dansé avec », « À la découverte de mon corps », « Le cercle magique »), France Région 3, 1976, <https://www.ina.fr/video/CPC92006061/le-rythme-video.html>.
4. Compositeur français né en 1939, Jean Schwarz a aussi été ingénieur du CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, de 1965 à 1999. Il a intégré le Groupe de Recherches Musicales de 1969 à 1999. Il a enseigné au Conservatoire de Gennevilliers de 1979 à 1997, où il a créé la classe d'électroacoustique. Il a fondé et dirige *Celia Records*, maison d'édition produisant ses musiques. En plus de ses créations musicales de concert et pour le cinéma, il a composé pour la danse, collaborant avec des chorégraphes comme Carolyn Carlson, Maguy Marin, Larrio Ekson et Françoise Dupuy.
5. Rencontres Internationales de Danse Contemporaine : structure située au 104 boulevard de Clichy à Paris, dans l'ancien atelier de Fernand Léger, qui accueillera dès 1969 un Institut de formation dirigé par Françoise Dupuy avec la collaboration de Jacqueline Robinson, des stages ponctuels et diverses manifestations, offrant un espace de rencontres, de répétitions et de recherche.
6. Centre d'étude et de recherche en danse contemporaine, lieu de pratiques, de rencontres, de résidences de recherche et de création. Créé et dirigé par Françoise et Dominique Dupuy, il a fonctionné de 1995 à 2008.
7. Programme conçu par Dominique Dupuy, rassemblant trois œuvres chorégraphiques de J. Weidt, D. Mendel et D. Dupuy – d'où les initiales –, créé le 9 mars 2005 au Théâtre national de Chaillot.
8. Historienne de la danse, critique d'art et écrivaine (1938-2012) elle fut un témoin important de la danse contemporaine en France.
9. J'utilise le terme matériau pour désigner, dans le cadre de cette étude sur la transmission d'Éclats, la matière première de l'œuvre : son langage chorégraphique, élaboré à partir du travail corporel de Françoise Dupuy, qu'elle nommera dès 2002 *Rythme du corps*, organisé par son processus de création qui prend en compte la corporéité, les recherches et les propositions des danseur.se.s.
10. En référence aux projets de transmissions : *Passeur de danse* présenté en 1998 au CND puis *Passeur de solitudes*, présenté en mai 2000 au Regard du Cygne ainsi qu'aux Hivernales d'Avignon.
11. AUMARD Sylvain, BÜTTNER Stéphane, D'AIRE Xavier, HENRION Fabrice, FÈVRE Gilles, « Déconstruire pour édifier : vers une archéologie globale du bâti », in BALCON-BERRY Sylvie, BOISSAVIT-CAMUS Brigitte et CHEVALIER Pascale (dir.), *La mémoire des pierres – Mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 57-64.
12. Terme créé par Françoise Dupuy pour définir sa pratique, au moment de la mise en place de sa formation diplômante au Mas de la Danse en 2003. Il apparaît une première fois dans la revue *Correspondances*, n° 5, avril 2002, p. 10, puis dans les n° 7 de février 2003, p. 7 et dans le n° 8 d'octobre 2003, p. 2, où elle définit les objectifs de sa formation. Elle a ensuite continué à l'employer pour la communication, par exemple dans les brochures de programme professionnel du CND d'août-décembre 2009, p. 32 et janvier-juillet 2010, p. 44.

13. Avec la première guerre mondiale, l'expérience communautaire et artistique de l'institut Hellerau près de Dresde, où Dalcroze avait pu développer sa recherche et sa pédagogie, prend fin. Son enseignement se poursuit cependant à travers ses élèves comme Valeria Kratina et Rosalia Chladek. En 1925, l'institut est fermé puis transféré à Laxenburg près de Vienne. Il fermera ses portes en 1938 lorsque les nazis annexent l'Autriche.
14. ROBINSON Jacqueline, « Réflexions avant un stage », *Nouvelles de Danse*, n° 20, printemps 1994, pp. 21-22.
15. Ces éléments sont décrits et explicités dans l'ouvrage : DUFAU Isabelle et SABOYE Laurence, *Éclats - L'artisanat poétique d'une œuvre*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2017, pp. 49-86.
16. GRAF DURCKHEIM Karlfield, *Hara, centre vital de l'homme*, Paris, Le courrier du livre, 1974.
17. JACQUES-DALCROZE Émile, *Le rythme, la musique et l'éducation* [1920], Lausanne, Fœlisch, 1965, p. 39.
18. JACQUES-DALCROZE Émile, *Notes Bariolées*, Genève, Jeheber, 1948, p. 131.
19. DUNCAN Isadora, *Ma vie* [1927], 1932 trad. française, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 93.
20. SCHWARTS-RÉMY Elisabeth, « Résonances », in DUFAU Isabelle et SABOYE Laurence, *op. cit.*, pp. 167-176.
21. Françoise Dupuy emploie ce terme dans ses cours, elle dit régulièrement : « c'est simple, mais profond ». Cela signifie que le mouvement doit être expérimenté avec une attention à ce que l'on ressent, une conscience de son cheminement dans le corps et des notions de poids, durée et amplitude mises en jeu ; il se réalise alors selon le rythme singulier de chacun.e en corrélation avec son propre rythme respiratoire.
22. Le mot « artisanat » ne renvoie pas ici à ce qui est produit, au résultat, mais à la façon de travailler, au processus. Il ne s'oppose pas au terme « artistique ». Il implique le corps, son expertise comme sa fragilité.
23. BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (dir.), *Le poids du monde - Marcel Michaud*, Lyon, Fage, 2012, p. 76
24. GLEIZES Albert, « La peinture et ses lois - ce qui devait sortir du cubisme », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 11, janvier 1925, p. 9.
25. *Ibid.*, p. 11.
26. GLEIZES Albert, « La peinture et ses lois - ce qui devait sortir du cubisme », *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 31, janvier 1927, p. 2.
27. GLEIZES Albert, « La peinture et ses lois - ce qui devait sortir du cubisme », essai publié dans la Revue *La Vie des Lettres et des Arts*, mars 1923, p. 44.
28. BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (dir.), *op. cit.*, p. 79.
29. GLEIZES Albert, *op. cit.*, janvier 1925, p. 10.
30. DUPUY Françoise et MARTIN Patrick, *Entrez dans la danse*, *op. cit.*
31. *Ibid.* pp. 119-152.
32. DUFAU Isabelle et SABOYE Laurence, *op. cit.*
33. Nom donné par Françoise Dupuy à un travail sur le mouvement en cercle, dans les trois plans de l'espace.
34. BERTHON Laurence, RAMOND Sylvie, STUCCILLI Jean-Christophe (dir.), *op. cit.*, p. 84.
35. VELLETT Joëlle, « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 14 mars 2019, URL : <http://danse.revues.org/353> ; DOI : 10.4000/danse.353
36. LOUPPE Laurence, « Transmettre l'indicible », *Nouvelles de Danse*, n° 20, printemps 1994, p. 16.
37. VERLAINE Paul, « Mon rêve familial », *Poèmes Saturniens*, 1866.

RÉSUMÉS

Face à la fragilité d'une mémoire, à la rareté des traces visuelles ou écrites, comment parvenir à retrouver une œuvre, à lui redonner vie et sens dans le présent ? Pour aborder, réactiver et transmettre la chorégraphie *Éclats* de Françoise Dupuy, j'ai avant tout puisé dans ma longue expérience de son travail, de sa poétique du mouvement et de son langage chorégraphique. Le va-et-vient constant entre pratique et théorie, *re*-production et *ré*-invention, la confrontation critique aux sources et le recours à la notation Laban comme outil d'analyse, ont été les moteurs du travail et de l'expérience partagée. Par les choix effectués, nous verrons en quoi ce travail s'est révélé à la fois archéologique et artisanal dans son processus, et comment il aura permis d'*ouvrir un seuil* (Louppe, 1994, p. 16) en apportant des outils, une démarche de recherche et de transmission liée à une pensée singulière de la culture chorégraphique.

Facing the fragility of a memory, the scarcity of visual or written traces, how can we get to recover a work, give it a new life and meaning? To approach, reactivate and transmit the choreography *Éclats* by Françoise Dupuy, I first drew on my extensive experience of her work, of her poetic movement and choreographic language. The constant back and forth between practice and theory, *re*-production and *re*-invention, the critical confrontation at the sources and the use of Labanotation as an analysis tool, have been the drivers of work and shared experience. Through the choices that have been made, we'll show how this work has proven to be both archaeological and artisanal in its process, and how it will have allowed to open a threshold (Louppe, 1994, p. 16), by providing tools, bringing a research process and transmission approach, both linked to a uniquely conception of choreographic culture.

INDEX

Keywords : Dupuy (Françoise), material, rhythm, trace, transmission

Mots-clés : Dupuy (Françoise), matériau, rythme, trace, transmission

AUTEUR

ISABELLE DUFAU

Artiste de la danse, elle commence son parcours au Brésil en tant qu'interprète puis chorégraphe primée par l'Association des Critiques d'Art de l'État de São Paulo, la Fondation Vitae de Soutien à la Culture et le dispositif Movimentos de Dança. Diplômée des Formations Supérieures en Culture Chorégraphique de Laurence Louppe et en Rythme du Corps de Françoise Dupuy, elle possède également un DEDC et un Master 2 de recherche en danse de l'université Paris 8. Sa démarche artistique interroge le rythme, la relation à l'espace, et intègre différents langages artistiques. Elle s'exprime également à travers d'autres supports, comme la création de costume et la photographie. Elle est membre des dormeuses, artiste-ressource pour le projet Planetary Dance de Anna Halprin, assistante de Françoise Dupuy pour la pédagogie.